

inter danza

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA





Creo que la danza comunica los pensamientos más profundos y las emociones más elevadas y verdaderamente espirituales de la humanidad mucho mejor que las palabras, orales o escritas.

Ted Shawn

DIRECTORIO

Editora

Carmen Bojórquez

Corrección de estilo

Juan Antonio Di Bella

Diseño editorial

Nancy Elizabeth Morales Muñiz

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuahtémoc Nájera Ruiz

Coordinador Nacional de Danza

Eunice Sandoval

Subcoordinadora Nacional de Danza

Nancy León

Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas

Juan Cesar Gutiérrez Romero

Subdirector del Programa Nacional de Danza

Alejandro Castruita

Subdirector Administrativo

Gabriel Torres Vargas

Administrador del Teatro de la Danza

Alejandra Herrera

Jefa de Proyectos Especiales

Martha Herrera

Subdirectora de Vinculación Escolar

y Atención al Público



FOTO DE PORTADA:
DESIERTO INDUSTRIAL 2004
FOTÓGRAFO, TIM RICHARDS

El lenguaje del cuerpo es universal, todo ser humano tiene la capacidad de expresarse a través del movimiento. En este número, INTERDANZA reitera la esencia de la danza como lenguaje sin fronteras, al traer trabajos de creadores que provienen de espacios geográficos y temporales muy distintos. Se trata de textos que nos hermanan y conforman en la que, en una entrevista, el coreógrafo mexicano Marco Antonio Silva llamó la NACIÓN DE DANZA, pues “la danza es uno de los elementos que permite integrarnos como nación, como ocurre en todo los confines del mundo”.

En la sección REFLEXIONES, tenemos una más de las investigaciones con las que K. Mitchell Snow busca profundizar acerca de las relaciones entre las artes plásticas y la danza en México y sus influencias en el extranjero, en esta ocasión con un ensayo sobre la obra “tolteca” que Ted Shawn hizo para Martha Graham. El trabajo de K. Mitchell Snow se ha convertido en una rica veta de historia, el propio autor nos comenta: *Tuve que dejar a un lado muchas cosas que encuentro interesantes, como el asunto del “monroísmo arqueológico” (del que esta obra es un ejemplo muy claro), un análisis de la obra por una historiadora basado en la falsa idea que la trama de la obra fue tomado por una cinta de Cecil B. DeMille, la vida del artista mexicano que hizo los diseños para Xóchitl (al parecer más reconocido en Estados Unidos que en México) y el ballet clásico “mexicano” creado por Mikhail Fokine obviamente intentando captar algo del éxito comercial que Denishawn estuvo logrando con Xóchitl.*

Dos entrevistas nos muestran el intenso intercambio internacional que realiza la nación de danza. Una charla con la compañía Lux Boreal de Tijuana, Baja California, agrupación que desarrolla un constante intercambio creativo con el extranjero y, otra realizada por Haydee Lachino con el coreógrafo suizo Gilles Jobin, en la que nos muestra a un artista con fuerte presencia en América Latina y África.

En la sección PERFILES, Angélica Ñíguez nos presenta la segunda Muestra Internacional de Butoh y Expresiones Contemporáneas, suceso jalisciense que fortalece una expresión nacida en oriente pero que se ha arraigado en todo el mundo, demostrando que el movimiento del cuerpo es, quizás, el único lenguaje realmente universal.

Héctor Garay nos habla de los espacios escénicos en el Distrito Federal que sirven como soporte para que la danza exponga su discurso.

Colaboradores en este número:

K. Mitchell Snow, Haydee Lachino, Angélica Ñíguez y Héctor Garay.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

REFLEXIONES

04 EMPERADORES AZTECAS Y
PRINCESAS TOLTECAS:
TED SHAWN, MARTHA GRAHAM Y
LOS ALBORES DE LA DANZA MODERNA
POR K. MITCHELL SNOW

ENTREVISTA

12 GILLES JOBIN,
ENTRE LA FÍSICA Y EL ACTIVISMO
POR HAYDEE LACHINO

PERFILES

20 EN MÉXICO
CRECEN FLORES DEL BUTOH
POR ANGÉLICA ÍÑIGUEZ

ENTREVISTA

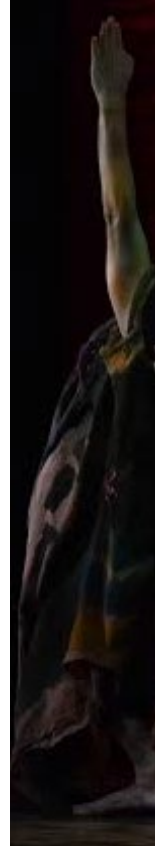
26 SIGUE BRILLANDO EN EL NORTE
ENTREVISTA CON LUX BOREAL

PERFILES

32 ESPACIOS PARA LA DANZA
EN LA CIUDAD DE MÉXICO
POR HÉCTOR GARAY

ICONOGRAFÍA

38 LUX BOREAL







EMPERADORES AZTECAS Y PRINCESAS TOLTECAS:

TED SHAWN, MARTHA GRAHAM Y
LOS ALBORES DE LA DANZA
MODERNA

| POR K. MITCHELL SNOW



En 1926, mientras Diego Rivera (1886-1957) pintaba sus murales para la Secretaría de Educación Pública, un crítico de la danza de *El Universal Ilustrado* sugirió un enfoque visual distinto para expresar los ideales del México posrevolucionario. “Lo que un Fokine hizo con ‘Petrouchka’ o una Nijinska con ‘Noces’, puede hacerse con la leyenda de la ‘reina’ Xóchitl”, instó el seudónimo Abate de Mendoza. “Unos ‘ballets’ mexicanos [...] harían por México lo que los ‘Ballets Suecos’ hicieron por Suecia y los ‘Ballets Rusos’ por Rusia” (citado en Aulestia, 2013, 69).

El Abate de Mendoza no se dio cuenta, pero su propuesta llegó atrasada. La idea de un ballet basado en la leyenda de Xóchitl (1920) ya había sido aprovechada por Ted Shawn (1891-1972) para destacar los talentos dramáticos de una bailarina llamada Martha Graham (1894-1991), un miembro de DENISHAWN, la pionera compañía de danza que él había formado con su esposa, Ruth St. Denis (1879-1968). La interpretación melodramática de la leyenda tolteca hecha por Shawn fue recibida con entusiasmo por la prensa de los Estados Unidos como el “primer ballet indígena-americano” y recorrió los escenarios de vodevil en todo Estados Unidos y Canadá, aún hasta el lejano oriente, durante años con gran éxito (Kendall, 1979, 167). Tras la salida de Graham de la compañía en 1923, su hermana menor Geordie, asumió el papel principal de la obra para mantener el ballet en el repertorio activo (Graham, 1991, 90), y logró un exitazo con el papel en la India en 1926 (Sherman, 1979, 63).

Xóchitl no fue la primera vez que Shawn usó temas indígenas procedentes de fuentes mexicanas, ni sería la última. Fue una de muchas obras inspiradas en las razas indígenas de las Américas que Shawn usaría a lo largo de su carrera como intérprete y coreógrafo.

La primera obra de Shawn inspirada en México fue su *Dagger Dance* (1914), que creó para su audición con la compañía de St. Denis. La obra representó un joven azteca que, en lugar de aceptar su destino sobre la piedra de sacrificio, se suicida con la daga del título. Aunque el drama bailado de Shawn refleja un desconocimiento total de la cultura azteca, mostró una clara fascinación por México y su pasado.

El trabajo de Shawn fue inspirado por la lectura de dos *best sellers* del siglo XIX, *The History of the Conquest of Mexico* (La historia de la conquista de México) (1843) de William Prescott y una novela sensacionalista de Lew Wallace basada libremente en el libro de Prescott, *The Fair God* (El dios blanco) (1873) (Shawn, 1926, 19). El estudio de Prescott proporcionó un fiel, aunque desaprobatorio, vistazo general de la cultura azteca. El libro de Wallace, rescatado de la oscuridad completa debido al éxito posterior del autor con *Ben Hur* (1880), contó con fantasías vívidas tales como el sacrificio de gladiadores en los mercados de Tenochtitlán para asegurar la diversión de las multitudes que se reunían allí. Curiosamente, Wallace construyó su novela como una “traducción” de un manuscrito perdido de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, cuyas *Relaciones* proporcionaría a Shawn con la trama de *Xóchitl*.

Dagger Dance de Shawn nació como respuesta a la búsqueda por parte de St. Denis de un joven que bailara tangos y maxixes entre los solos

“orientales” de sus funciones. Encontró que todos los postulantes no generaban inspiración –hasta que un amigo mutuo organizó una reunión con Shawn. “Percibí lo latente de su fuerza incluso antes de que bailara, y de inmediatamente lo supe”, recordó. Ella pensó que su *Dagger Dance* era “una de esas danzas rítmicas, bastante burdas y simples, que años después uno recuerda con una especie de tolerancia amorosa”. Sin embargo, decidió que si ella iba a tener a un “bailarín hombre en mis funciones, éste sería el único hombre en América que elegiría.” Se lo contrató inmediatamente. (St. Denis, 1939, 157-160) Dentro del año se casaron.

St. Denis había comenzado su carrera artística como actriz en los melodramas populares de la compañía itinerante de teatro de David Belasco (1853-1931). Llegó a la idea de ser una bailarina profesional por pura casualidad cuando se encontró con un anuncio exóticamente ilustrado mostrando a la diosa Isis y que cautivó su imaginación. Shawn estaba estudiando para ser ministro metodista cuando un brote de difteria le dejó temporalmente paralizado. Por recomendación de su médico, él comenzó a estudiar ballet clásico como terapia física y descubrió una nueva misión.

No obstante, entre los dos, la mística St. Denis inclinada al viejo mundo y el práctico estadounidense Shawn, lograron crear una compañía de danza y una escuela que “fue el primer intento sistemático y sostenido para dotar a la danza escénica occidental con una alternativa sustancial al ballet” (McDonagh, 1973, 38). Cuando abrieron su escuela en Los Ángeles en 1915, la industria del cine comenzaba su ascenso, y DENISHAWN anunció que sus obras eran “especialmente creadas para filmarse bien”, lo que atrajo a un número de actores de cine a sus aulas. Tan-

to St. Denis como Shawn sumaron también sus talentos al cine (Kendall, 1979, 142-43). Shawn combinó esa fuente de ingresos con extensas giras en el circuito Pantages de vodevil para ayudar a garantizar la solvencia financiera de la joven compañía. Este inicio improbable en apariencia entre lugares de la cultura popular produjo tres de los cuatro bailarines considerados como los fundadores de la danza moderna en los Estados Unidos: Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman.

La carrera de Martha Graham con DENISHAWN comenzó como maestro en las clases para niños que impartía la escuela. “Pensaban que nunca bailaría, pues no era bella,” escribió en su autobiografía. “No era rubia, ni tenía pelo rizado. Esos eran los ideales de DENISHAWN. Pensaron que a mis veintidós años servía para ser una buena maestra, pero no una bailarina. Ellos no vieron nada del intérprete en mí” –un juicio que no era del todo justificado (Graham, 1991, 66).

Graham adoraba a St. Denis, pero detestaba a Shawn. “Miss Ruth era una diosa cuando bailaba”, decía. “Ted era un bailarín disfrazado de dios.” (Graham, 1991, 70) Dada esta antipatía evidente, cabe tratar las declaraciones de Graham acerca de Shawn con cierto cuidado (McDonagh, 1992, 350). St. Denis y posteriores investigadores opinan que fue Shawn quien dio a Graham el apoyo y la experiencia que sentaron las bases de su carrera posterior. Él creó *Xóchitl* especialmente para mostrar las habilidades dramáticas de Graham y fue *Xóchitl* que la convirtió en una estrella.

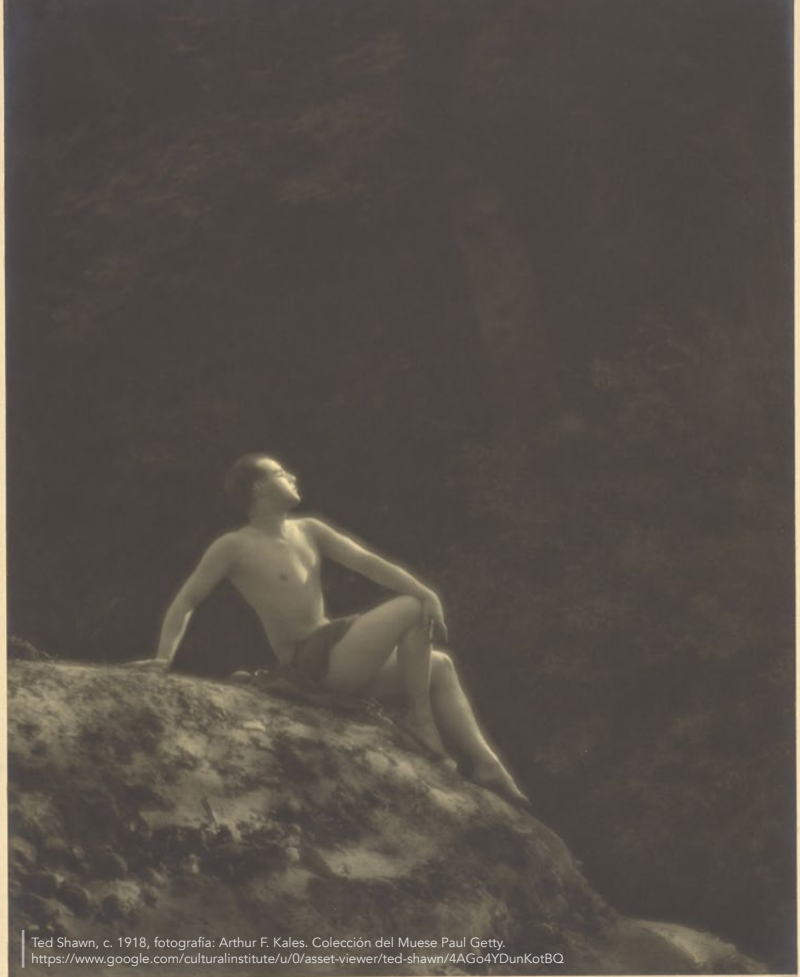
El ballet relata la historia de la bella doncella tolteca *Xóchitl*, cuyo padre labrador descubre el secreto de la elaboración del pulque. Ante su insistencia, ella le acompaña para

ofrecer al emperador una taza de este maravilloso licor. Embriagado por el pulque y por la belleza de Xóchitl, el emperador Tepancaltzin pide que ella baile. Entonces el emperador, tal como Shawn lo expresó con delicadeza, procede “a perseguir a la inocente”. Atraído de nuevo a la sala real por los gritos desesperados de Xóchitl en su lucha de proteger su virginidad, su padre intenta a apuñalar a Tepancaltzin, a quien Xóchitl salva del ataque apasionado. Como muchos ballets clásicos del siglo XIX, la obra termina con la unión entre la doncella, virtuosa aún, y su emperador (Sherman, 1979, 60-61).

La historia narrada por Ixtlilxóchitl fue más sencilla y carecía del melodrama de Shawn. En ella, Xóchitl llega a la morada de Tecpancaltzin con su padre para ofrecerle un vaso de la miel de agave que había descubierto, no el pulque que resulta de su fermentación. Tecpancaltzin no necesitaba de un pretexto más allá de la belleza de la doncella para motivar su seducción.

Graham criticaba con especial filo los problemas de Shawn con la coreografía de Xóchitl. “Recuerdo cuan repetitivo fue Ted al coreografiar esta obra. Regresaba repetidamente a la misma cosa, nunca encontraba lo que quería, hasta que por fin le dije ‘Señor Shawn, si tan sólo nos dijera lo que quiere, nosotros lo haremos’” (Graham, 1991, 77).

En la obra que finalmente surgió, los bailarines principales de Xóchitl usaron el estilo “interpretativo” que era típico de las creaciones de DENI-SHAWN. A cambio, las seis mujeres que representaban a las asistentes de la sala real utilizaron un estilo de baile muy estilizado y plano que pretendía coincidir con los decorados y el vestuario (Sherman, 1989, 370).



Ted Shawn, c. 1918, fotografía: Arthur F. Kales. Colección del Museo Paul Getty.
<https://www.google.com/culturalinstitute/u/0/asset-viewer/ted-shawn/4AGo4YDunKotBQ>



Elenco de Xóchitl de Ted Shawn, fotógrafo y fecha desconocidos, posiblemente 1923. Colección del autor

Shawn escribió que el movimiento de Graham en esta obra “abarcó tanto el tigresco y primitivo hasta el apasionado y real” (Shawn, 1960, 93). Graham también usó motivos animales para describir su enfoque hacia el ballet. “Yo era casi un animal en mis movimientos”, recordaba. “Quería ser una hermosa criatura salvaje, tal vez de otro mundo –pero muy, muy salvaje”.

Durante una función esta fiera se salió de control. Shawn, que entonces interpretaba el papel del emperador originalmente a cargo de Robert Gorham, se descuidó y dejó que Graham cayera de cabeza durante la escena de la violación. Esto le hizo perder el sentido durante unos segundos. “Cuando volví en mí le mordí el brazo y le hice sangrar. Él corría de un lado al otro del escenario, hacia adelante y atrás, chorreando sangre... Supongo ahí comenzó mi reputación de tener un temperamento violento” (Graham, 1991, 79). En contraste, Jane Sherman (1908-2010), una integrante de DENISHAWN, sugiere que Shawn dejó caer con toda intención a Graham después de un ataque violento de la bailarina (Sherman, 1979, 62).

Inicialmente, Graham encontró el valor de su trabajo en *Xóchitl*. Cuando la compañía se presentó en Santa Bárbara, California, donde ella pasó su adolescencia, dijo al periódico local que “hasta ahora, el único valor de mi obra –si tiene algún valor artístico– es la sinceridad absoluta. Yo no haría nada que no pudiese sentir. Una danza me debe dominar por completo, hasta que pierda la conciencia de cualquier otra cosa. Después lo que haga podrá llamarse arte, pero antes no lo es” (Graham, 1991, 77).

Como apunta la historiadora de danza Elizabeth Kendall, *Xóchitl* tuvo un efecto duradero sobre Graham y la ayudó a formar su estética. “*Xóchitl* fue crucial a lo largo de la carrera de Martha Graham,” escribió Kendall. “Esta producción le dio la oportunidad de experimentar noche tras noche con la dinámica –el vínculo entre las formas visibles de la danza y esa pasión interna de la bailarina... *Xochitl* no sólo había liberado los poderes interpretativos de Graham, le había mostrado una futura fuente de su coreografía: no los mitos griegos, al menos no los idílicos, ni rituales asiáticos, sino los ritmos de su propia tierra, el país salvaje de América” (Kendall, 1968, 168).

Xóchitl era la primera gran obra de Shawn, y no escatimó gastos en llevarla al escenario. Contaba con una partitura musical original a cargo de Homero Grunn (1880-1944) quien la compuso con temas derivados de la música de los pueblos indígenas de Nuevo México. También contrató al diseñador mexicano Francisco Cornejo (1892-1963), quien ganaría fama duradera por su *Mayan Theater art deco* (1927) en Los Ángeles, para crear la elaborada escenografía y el vestuario emplumado y bordado a mano para su ballet. (Shawn, 1960, 93).

Sherman aceptó la afirmación de Shawn de que había investigado la creación de sus obras mexicanas en



Martha Graham como *Xóchitl*. Reproducido con permiso de Martha Graham Resources, una división de The Center Graham Martha de Danza Contemporánea.
www.marthagraham.org

la Biblioteca de la Universidad de Texas, y que añadió sus propias interpretaciones de lo que encontró allí. “En esta extensa colección, Shawn sin duda examinó pinturas, fotografías de bajorrelieves en piedra, y descripciones escritas de ceremonias sagradas, pues de ello se deriva un estilo coreográfico semi jeroglífico, los diseños de sus trajes, y las sugerencias pictóricas de sus decorados” (Sherman, 1989, 370).

Tuvo razón en un punto. La puesta en escena de *Xóchitl* fue inspirada en una pintura, pero no en la colección de la Universidad de Texas. La sala del trono del ballet desciende directamente de *El descubrimiento del pulque* (1869) de José María Obregón. Encargada originalmente por el abogado e historiador Felipe Sánchez Solís, el gobierno de Porfirio Díaz compró la pintura para ayudar a promover México en las ferias mundiales (Tenorio-Trillo, 1996, 118). Durante los años escolares de Cornejo en la Academia de San Carlos (López, 2010, 87) *El descubrimiento del pulque* decoró las paredes de la escuela, donde ejemplificó el tipo de trabajo que se esperaba de los estudiantes de la academia nacional (Tenorio-Trillo, 1996, 118).

El ambiente de la pintura de la sala del trono habría sido totalmente ajeno al mundo de *Relaciones* de Ixtlilxóchitl; era mucho más apropiado para las dinastías reales europeas que los señores toltecas. La expresión visual de la pintura de Obregón la hacía particularmente apropiada para comunicar al público extranjero la magnificencia del pasado de México. Como hace notar el historiador de arte Justino Fernández, la pintura transmitía mensajes similares para sus espectadores mexicanos. “Xóchitl podría ser una vestal en Grecia y el “emperador” un Apolo helenístico, pero se encuentran mezclados con los tipos indígenas en



JOSÉ MARÍA OBREGÓN, *El descubrimiento del pulque*, 1869, óleo sobre tela, 189 x 230 cm, Museo Nacional de Arte, INBA.

pleno carácter [...] [El] clasicismo de los protagonistas, combinado con lo propiamente indígena, hace de este cuadro un precioso documento de la historia del arte mexicano del siglo XIX que con fervor deseaba ver su antiguo mundo indígena como una especie de Olimpo” (Fernández, 1993, 63).

Un artículo de 1921 para la revista *SchoolArts* sobre la promoción que Cornejo hacía del diseño precolombino presenta un punto de vista diferente sobre los orígenes del ballet. El autor elogiaba la creencia de Cornejo de que el pasado de México “sería una inspiración para el desarrollo de un arte americano puro” e informó que su trabajo *Xóchitl*, “estaba esparciendo su mensaje por todo el país”. La revista limitó el papel de DENISHAWN a la de productora (Cartmel, 1921, 401-02).

Dado que Shawn no leía el español, Cornejo debió haberle dotado la leyenda de Xóchitl y los nombres de sus protagonistas, ya que el texto completo de *Relaciones* de Ixtlilxóchitl aún no estaba fácilmente disponible en inglés. Es muy probable que Cornejo haya desempeñado un papel mucho mayor para llevar Xóchitl al escenario del que Shawn y sus historiadores estuvieran dispuestos a reconocer.

Las funciones de Graham con DENISHAWN en Nueva York, que incluyeron Xóchitl, captaron la atención del productor de vodevil John Murray Anderson, quien le ofreció el sustancial sueldo en aquel entonces de 350 dólares a la semana para unirse con su Greenwich Village Follies. Graham, quien ayudaba a mantener a su madre viuda en California, recibió con gusto los ingresos adicionales.

les, pero en 1925 abandonó la seguridad económica que le ofrecía su carrera en Broadway y salió por su propia cuenta para crear la obra que deseaba bailar. En 1927, Humphrey y Weidman también eligieron abandonar DENISHAWN y crear su propia compañía. St. Denis reconoció que su salida era la última señal de que la época de DENISHAWN y su estilo de baile habían terminado (St. Denis, 1939, 322).

St. Denis y Shawn disolvieron formalmente su compañía a principios de la década de 1930. Su matrimonio se disolvió de hecho en la misma época, aunque nunca se divorciaron. En el otoño de 1932, bajo las presiones provocadas por su ruptura personal y profesional y la realidad económica de la Gran Depresión, revisaron entre los restos de DENISHAWN –sus escenografías, sus trajes y su utilería– seleccionaron unos recuerdos y quemaron el resto en una enorme fogata. Casi todos los diseños que Cornejo hizo para *Xóchitl* se esfumaron en el holocausto. Shawn rescató la capa de plumas que había llevado como el emperador Tepecaltzin (Sherman and Mumaw, 2000, 63).

Al caer DENISHAWN, Shawn creó una nueva compañía, TED SHAWN AND HIS MEN DANCERS con sede en su Jacob's Pillow Dance School. Se vistió con la capa emplumada de Cornejo una vez más para la última de sus obras específicamente mexicana, *La noche triste de Moctezuma*, un segmento de la obra larga *O Libertad!* que creara junto con su MEN DANCERS en 1936. La producción tripartita, dividida en representaciones del pasado (que incluyó *La noche triste*) el presente y el futuro, era, en muchos sentidos, tan ecléctica como cualquiera de los espectáculos dancísticos de DENISHAWN. Incluía evocaciones de la época del jazz y una serie de bailes deportivos creados por varios miembros de la compañía para representar el presente. El futuro era representado

por otra obra de ensamble llamada *Kinetic Molpai* que enfatizaba la potencia muscular de su compañía (Sherman and Mumaw, 2000, 203, 271).

Tal como había hecho con su *Dagger Dance*, Shawn volvió a la *Historia* de Prescott para inspirarse, y, una vez más, se tomó libertades extremas con su contenido. En vez de representar la expulsión de los españoles de Tenochtitlán en junio de 1520 que cada alumno mexicano de escuela primaria conoce, Shawn imaginó una emboscada española contra la realeza azteca durante un banquete lujoso para su *Noche triste*. Cuando Moctezuma y su séquito reciben esta noticia, sacrifican al mensajero y leen el futuro de mal agüero para su imperio en el corazón. Abandonado con su dolor, el emperador azteca es confrontado por los sacerdotes católicos que le presentan con una cruz para besar, algo que se niega a hacer. El programa de recuerdo para el estreno de *O Libertad!* concluía su resumen de *La noche triste* afirmando que “en la elección de este episodio como el momento crucial del impacto de la civilización europea sobre la indígena, el Sr. Shawn ha creado una danza de esplendor bárbaro y amarga tragedia” (citado en Sherman, 1989, 379).

Tras la disolución de su compañía MEN DANCERS en 1940, Shawn se dedicó a operar Jacob's Pillow y su compañía FESTIVAL de danza. En 1951, José Limón (1908-1972) arregló para Guillermo Keys, Martha Castro, Valentina Castro, Beatriz Flores y Rocío Sagaón para presentar su *Tonantzintla* durante el American Dance Festival, que tuvo lugar allí. Sagaón relató que Shawn parecía estar particularmente feliz de tener representantes de la Academia de la Danza Mexicana en residencia. *Tonantzintla*, incluso presentada sin el vestuario y decorados de Miguel Covarrubias (1904-1957), fue recibida con entusiasmo por parte del público del FESTIVAL (Lynton, 2013, 300).

En 1926, México carecía de una compañía de danza con los recursos para montar el *Xóchitl* que el crítico de danza de *El Universal Ilustrado* añoraba ver sobre el escenario nacional. Mediante los esfuerzos continuados de tales visionarios como Covarrubias y generaciones de bailarines comprometidos, los jóvenes mexicanos en el escenario de Jacob's Pillow en 1951 demostraron al mundo que el país que representaban estaba listo para ofrecer su propia historia en movimiento. ■

Bibliografía

- Aulestia, Patricia (2013), *Historias alucinantes de un mundo ecléctico: la danza en México 1910-1939* México, D.F.: Ríos de Tinta.
- D. Cartmel (1921), “An Art Awakening,” *School Arts Magazine*, vol. 20, núm. 7, 401-408.
- Fernández, Justino, (1993) *Arte moderno y contemporáneo de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Graham, Martha (1991), *Blood Memory*, Nueva York: Doubleday.
- Kendall, Elizabeth (1979), *Where She Danced: The Birth of American Art-dance*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- López Orozco, Leticia (2010) “Salvador Almaraz y su epopeya mural” *Crónicas*. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América, núm. 14, UNAM, México.
- Lynton, Anadel (2013), “Rocío Sagaón: el gozo de vivir al fondo la danza, el arte, la vida”, *Lazos y ecos de la obra de Miguel Covarrubias*. Arriaga, Castro, Sagaón, México, DF, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- McDonagh, Don (1973), *Martha Graham: A Biography*, Nueva York: Prager Publishers.
- (1992), “Martha Graham: Fiction and Fact,” *Dance Chronicle*, vol. 15, núm. 3, 349-360.
- St. Denis, Ruth (1939), *An Unfinished Life*, Nueva York: Harper Brothers.
- Shawn, Ted, (1926), *The American Ballet*, Nueva York: Henry Holt.
- (1960), *One Thousand One Night Stands*, Garden City: Doubleday.
- Sherman, Jane (1979), *The Drama of Denishawn Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- (1989), “The American Indian Imagery of Ted Shawn,” *Dance Chronicle*, vol. 12, núm. 3, 366-382.
- Sherman, Jane and Mumaw, Barton (2000), *Barton Mumaw, Dancer: From Denishawn to Jacob's Pillow and Beyond*, Hanover: Wesleyan University Press.
- Tenorio-Trillo, Mauricio (1996), *Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

2015

Torreón, Coahuila



ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

26 de abril al 2 de mayo



GILLES JOBIN,

ENTRE LA FÍSICA Y EL ACTIVISMO

POR HAYDE LACHINO

Ea primera vez que tuve contacto con Gilles Jobin fue a través del proyecto Sur-Sur (<http://www.south-south.info/>), una plataforma digital impulsada por él que tiene por objetivo visibilizar los diversos contextos nacionales de la danza en América Latina. En aquella ocasión le hice una entrevista para hablar del proyecto, y desde entonces fue evidente su claridad personal sobre lo relevante que resulta la información para los artistas y el hecho de que esté disponible para todos. Años más tarde coincidimos en diversos festivales de danza y siempre



lo vi pensando y discutiendo con otros coreógrafos, productores y representantes de instituciones oficiales sobre la importancia de lograr consolidar proyectos que fortalecieran al campo dancístico. Podemos decir que Gilles es un activista de la danza, y que es su manera de intentar que el mundo sea un mejor lugar.

Desde que lo conozco siempre le he visto apoyar la danza, sobre todo en aquellos lugares en donde dedicarse a esta práctica artística es casi un acto heroico.

Personalmente ha sido un privilegio escucharlo contar sus andanzas por África y lo que ello implica, también por él conocí los actos de resistencia de bailarines y coreógrafos en Túnez, que mediante la danza se oponen a todo fundamentalismo que trata de hacer del cuerpo un espacio de clausura. Hablar con él es siempre un diálogo que permite comprender un poco más la danza y también una suerte de ventana para ver el mundo.

Gilles es considerado un importante artista, con más de veinte obras, se

hace evidente no sólo una sólida trayectoria sino también sus aportaciones a ensanchar el propio entendimiento de la danza. Piezas como *A+B=X* (1997) cercana a la experimentación propia de las artes visuales y el performance, o *The Moebius Strip* (2001) en donde explora la horizontalidad, lo colocaron como un artista radical por sus propuestas estéticas.

En el 2012, Gilles Jobin con su compañía tuvieron la posibilidad de hacer una residencia en la Organización Europea para la Investigación Nuclear (CERN), lugar en donde se encuentra el Gran Colisionador de Hadrones. Ahí se desarrollan importantes teorías y experimentos científicos. El objetivo de estas residencias es poner en diálogo el arte y la ciencia.

Producto de ello, Gilles creó la obra *QUANTUM*, la entrevista es para preguntar por esta pieza y la experiencia en el CERN, pero también es un pretexto para hablar de danza.

Hayde Lachino (HL): ¿Cómo surge esta posibilidad de trabajar en el CERN y qué fue lo que te propusiste hacer ahí?

Gilles Jobin (GJ): Fue una beca que gané y la idea no era producir algo en específico sino conocer un poco el trabajo y ver si mediante los mecanismos y conceptos de la física yo podía crear movimiento. Cómo podía aplicar estas ideas de la ciencia al cuerpo. Más o menos esa era la idea que tenía al ir ahí.

HL: En otro momento tú comentaste sobre el desconcierto que les provocaba a los científicos ver las intervenciones dancísticas que hiciste por diversos lugares del CERN, ¿cómo se dio la interacción entre ustedes y los científicos?

GJ: La idea de estas residencias, y que de hecho es lo que nos piden, es la de propiciar el diálogo a través de presentaciones de nuestro trabajo o de intervenciones en el laboratorio.

Tuvimos también la posibilidad de organizar encuentros. Creo que el establecer diálogos es la parte central de esto.

La mayoría de la gente no sabe realmente cómo son los procesos creativos, cómo se hace una coreografía y los científicos están muy dedicados a su ciencia tanto que quizá no saben de otras cosas. En mi caso estoy buscando ideas más conceptuales o con sistemas, no soy un coreógrafo de estos que ponen un paso y que después los bailarines tienen que copiar, con ideas preconcebida de lo que es el arte. Creo que es ahí en donde está el interés por el diálogo, que es una manera de darles a conocer nuestras maneras de trabajar y nosotros entender cómo trabajan ellos.

El intercambio no está tanto en que ellos puedan descubrir cosas nuevas a partir de nuestra creación o que ellos nos den ideas de lo que tenemos que hacer. Era bien más intercambiar y observar la forma de trabajar de cada uno. Entonces llega un punto en que se hace necesario establecer las estrategias para hacer posible este diálogo, una de ellas fue hacer encuentros, intervenciones por ejemplo en la librería, o en el laboratorio del Centro de Cálculo, en el Laboratorio Antimateria, hacer performance en los lugares en donde ellos trabajan en el CERN. En este centro hay 15 mil personas trabajando, así que es una parte pequeña la que se acerca a las actividades artísticas, van a ver y el diálogo se abre ahí, pero no durante su tiempo de trabajo realmente.

HL: ¿Para ti cuál podría ser la diferencia del trabajo en laboratorio científico y un laboratorio artístico? Porque recuerdo que alguna vez habías dicho que invitaste a los científicos a tu laboratorio que es el salón de ensayos.

GJ: Yo creo que la gran diferencia es que ellos están en una búsqueda teórica-conceptual, no producen. A un científico una persona del público le preguntó si siempre encontraban lo que buscaban, y él dijo "pues no, porque si fuera así no seríamos investigadores, seríamos productores". Nosotros los artistas en el fondo somos productores, nosotros hacemos productos terminados, que es lo que ofrece-

mos al público. Ellos se dedican a tratar de fundamentar y se olvidan de la producción, pienso que esa es la gran diferencia. Los científicos se dedican o bien a la teoría o a la experimentación. Los teóricos son los que piensan las ideas, quizá con 20 años de antelación y los experimentalistas los que intenta fabricar las máquinas, ver si esas teorías son válidas. Además ellos también son muy, muy precisos, se dedican a la colecta de datos, lo que quizá no parezca tan creativo como lo que hace un artista, pero ellos sí que necesitan creatividad. Creo que son mundos bastante distintos pero que pueden dialogar bastante bien uno del otro. Yo estaba encantado de estar rodeado de gente que dedica su vida a la búsqueda de la partícula fundamental, me comencé a fascinar por su trabajo y resultó muy interesante para mí y a ellos también les interesa la forma en que trabajamos pero tienen poco tiempo para acercarse a nosotros.

Yo tuve a dos físicos en el estudio durante el proceso de QUANTUM que participaron del proceso creativo con nosotros, experimentando el espacio con nosotros, ayudándonos, porque yo quería que lo que estábamos haciendo tuviera cierto grado de coherencia con las reglas de la física, por eso necesitaba de la ayuda de los científicos que me apoyaran para ver si tal fenómeno era así y si lo podíamos interpretar de tal forma y ellos me decían sí, o nos sugerían buscar cosas alrededor de la simetría, porque hay muchas simetrías en la física de partículas; cosas así. Lo más interesante es que estás en un diálogo a su nivel, tú hablando de coreografía y ellos hablando de partículas.

HL: Eso fue muy interesante cuando diste aquella plática sobre los resultados de la residencia en el CERN, que mostrabas en tus bailarines la forma corporal del magnetismo, por ejemplo. De esta experiencia, ¿qué recuperas en la pieza?

GJ: Yo hice esta residencia durante tres meses y un mes después tuve que dar esta conferencia en donde hablé de lo que habíamos encontrado, de lo que pensaba que eran pistas interesantes por dónde buscar, y sólo después fue que decidí hacer una pieza. Cuando me puse a

hacer QUANTUM es que comenzaron a fluir todas las ideas. Todos los movimientos que se hacen en la escena tienen relación con alguna regla de la física. Por ejemplo, al principio de la pieza los cuerpos están vibrando y la pareja que tienen pone las manos encima para detener la vibración y cuando las quitan vuelven a vibrar los cuerpos; hay una parte también al principio que llamo "los dúos elusivos" que son dos cuerpos como imanes pero positivos, así que es imposible que se toquen, si intentan tocarse con un dedo éste se desliza porque no hay manera de tocarse.

Hay cosas como la simetría; también hemos dibujado los diagramas de Feynman, en ello nos ayudaron los físicos, porque a mí me fascinaban estos diagramas que fueron inventados en los años 60 por un físico norteamericano para dibujar interacciones en lugar de calcularlas. Las interacciones son algo muy complicado pero puedes aprenderlas y dibujarlas. Los bailarines aprendieron a dibujar estos diagramas para describir las interacciones entre ellos.

Casi todo lo que está en la pieza tiene una relación de una forma u otra con el mundo de la física, pero también hay otras cosas que son criterios estéticos en términos de qué tiene que ver todo el asunto de la ciencia atómica de los años 50 con el ahora. De hecho todo el auge sobre el átomo y todo lo que tiene que ver con él son los años 70, entonces hay también una estética posmoderna de la danza de los años 70. De hecho muchos de los que están en el CERN tienen esta pinta de los años 70: como antigua o de ciencia antigua mezclada con "the next level technology".

Hay varias capas de significación en esta pieza. Están las luces de Julius von Bismarck, de quien ya alguien hizo una pieza con estas lámparas que giran usando el principio del péndulo. La música está hecha utilizando datos producidos por el acelerador de partículas del CERN. Entonces son muchos aspectos de la pieza, pero luego cuando ves la pieza no necesariamente es evidente porque no es didáctico, porque esa nunca fue la idea. Realmente la idea era te-

ner lo que llamo “generadores de movimiento”, reglas que se aplican a los bailarines, que se cuentan a los bailarines y luego ellos son capaces de generar movimiento que se acerca mucho a lo que quiero. Porque como yo conozco las reglas puedo prever qué va a ser el movimiento en los cuerpos y eso en cierto sentido es muy parecido a la física de las partículas. Los físicos en el fondo son previsores sobre lo que va a pasar, ellos dicen: bajo estas condiciones va a pasar esto. Después hay muchas variables, muchas cosas, ahí es donde creo que está metida la física dentro de la pieza.

HL: Creo que en esta pieza palpita, además, tu propia trayectoria coreográfica, porque me parece que esta es una pieza en donde se hacen evidentes tus influencias, concretamente me parece muy cercana a Merce Cunningham, quizá como ninguna otra de tus piezas.

GJ: Sí y además para mí es la pieza más abstracta que he hecho, cosa que me gustó muchísimo porque la física de las partículas me daba contenido pero no el tema, no tenía que desarrollar ningún tema. Esta influencia posmoderna es importante para mí, Merce Cunningham es como mi abuelo.

Peter Higgs hizo la predicción del bosón de Higgs en el año de 1964, que es el año de mi nacimiento, y lo descubrieron en el 2012 en CERN, cuarenta y ocho años después. Todo esto es un gran tejido, yo no quise detenerme, no me iba a preocupar por si se notaban las influencias, me permití todo. Para mí la idea que cruza la pieza es que toda esta idea atómica es un poco la historia de mi vida. Yo soy un hijo del átomo como muchos de mi generación de la posguerra que es cuando comienza toda la historia. También estoy en un momento en donde me interesa mucho el movimiento.

HL: Creo que estamos ante una obra de una gran madurez artística y complejidad y que precisamente en la medida en hay esta madurez las influencias no estorban sino que se asumen.

GJ: Sí, esa era la idea. Poder decir, hago lo mejor de mi trabajo, tengo un trabajo que pienso mejor, que organizo mejor y creo que eso me ha dado mucha confianza, más madurez. Pienso que mi discurso coreográfico tiene su valor como el discurso de un científico, y un científico de alto nivel puede conversar conmigo porque piensa que lo que digo vale. Fue realmente muy interesante para mí salir de mi mundo artístico y entrar en un mundo súper preciso. Mucha gente me dice que he cambiado, que soy diferente, creo que realmente fue un más-ter para mí tener esa experiencia.

HL: Tú te caracterizas por ser un artista preocupado por la problemática del mundo. Dices que sales del CERN transformado, ¿qué pasa con esa mirada hacia los otros a partir de esta experiencia?

GJ: Se me abrió un nuevo mundo que me permite conectarme con la ciencia. No hace falta ser experto para interesarse en la ciencia, por lo que pasa alrededor. Eso me ayuda a hacer nuevas conexiones.





También está mi parte más de activista, que desarrollo como bailarín y coreógrafo. Soy un activista de la danza, porque la danza necesita mucho activismo, ya que es un arte muy difícil y complejo que necesita muchos medios y que tiene pocos. En Europa y otros países se tienen mejores condiciones pero hay otros países en donde realmente son héroes en intentar producir. Yo soy un artista, no una institución, pero hago lo que puedo, creo en compartir las cosas, en el **open source**, creo en compartir información: que lo que es bueno para mí es bueno para todos, y conectarte con realidades tan diferentes siempre es muy bueno. Si hubiera más gente haciendo estas cosas lograríamos más. Se trata de no ir solamente a los sitios a dar funciones sino tratar de ser un poco más comprometidos.

HL: Me parece interesante ver cómo nuestra vivencia del mundo se hace cuerpo. En este sentido me interesa saber cómo este recorrer lugares como África te ha marcado.

GJ: Yo nunca he viajado buscando inspiración, o no de forma directa. Cuando estoy en África trabajo con los bailarines de ahí de la misma manera que lo hago con los míos, con el mismo nivel de exigencia. Lo que me interesa es el intercambio intelectual, qué es lo que

les interesa, cómo piensan, qué tipo de cosas hacen, qué oportunidades tienen, qué posibilidades tienen para viajar y formarse, cómo circulan sus ideas.

Eso en África es muy importante porque no tienen acceso a la formación, ahí muchas veces no saben ni leer ni escribir, son analfabetos o casi analfabetos. Me parece que está bien conocer estas realidades y si se puede apoyar hacerlo, dar una clase, un taller, es una forma de participar, una manera de cooperar. Yo me siento más abierto, conozco más de las realidades de los países, lo cual es una cosa que me interesa personalmente.

HL: Creo que a veces cierto posicionamiento que se da en lugares como Latinoamérica o África de que los ven a ustedes como los colonialistas impide un diálogo y encuentro más próximo.

GJ: Yo tengo una ventaja y es que yo soy suizo y Suiza no es un país colonialista, tenemos muchos otros defectos pero no tenemos éste, somos europeos, somos occidentales pero no tenemos historia de colonialismo y además somos muy pocos. La gente nos ubica como un pueblo pacífico. Hay algo ahí que me permite moverme más libremente y escapar un poco

de esa pelea colonialista, de hecho cuando comienza el tema yo desaparezo, porque no siento que tenga que ver conmigo. Es un tema complicado.

En mi trabajo intento no colocarme en ese lugar de soy del norte y vengo a dar la buena palabra y a enseñar. Para mí se trata de compartir con otro mi propia búsqueda. Yo he llegado a lugares y en lugar de ser el profesor que enseña algo, busco bailarines con cuales poder experimentar, entonces no enseño sino que busco con ellos algo. Esto cambia la relación. Son estrategias que yo tengo para tratar de esquivar esa problemática, pero tampoco soy ingenuo: sé que estoy en medio de todo esto, que soy europeo, que tengo apoyos para viajar y que al final juego el juego que todos jugamos. Pero trato de ser lo más independiente que puedo.

HL: Algo me que llama mucho la atención de tu trabajo es tu capacidad para diseñar metodologías diferentes para enfrentar tu proceso creativo. Es una pena que eso no esté sistematizado o escrito, porque creo que uno de los problemas de la danza en general es cómo vamos perdiendo saberes y conocimientos, en este sentido, ¿estás haciendo algo para con-



servar tus hallazgos estéticos y metodológicos? ¿En Suiza se hace algo al respecto?

GJ: En Suiza hace apenas tres años que el trabajo de bailarín es reconocido y también hace tres años recién se abrió el primer centro de formación en danza contemporánea. En Suiza estamos en una lógica de producir piezas, de usar bailarines que se formaron en el extranjero. Trabajar, producir, girar y no pensar mucho más allá.

Hay muchos problemas para recuperar la memoria de las piezas, yo por eso estoy enfocado en remontar piezas, lo cual es muy difícil porque todo mundo quiere ver novedades. También estoy trabajando con mis archivos, aquí hay un trabajo muy profesional en eso de los archivos. Yo tengo todo claro en la cabeza pero es verdad que no está teorizado, quizá es algo que tendría que hacer, pero claro, tenemos tantas cosas que hacer a la vez que es muy difícil, no tenemos las condiciones ni gente alrededor.

Por ejemplo, si miras a Forsythe, él ha hecho un trabajo súper importante de sistematización de toda su metodología, él tiene un filósofo que le acompaña, que apunta todo lo que dice, es decir, esos son los medios que

hay que tener detrás. Los franceses lo pueden hacer porque tienen el Centro Nacional de la Danza y existen instituciones a las que les pueden interesar estas cosas. Ahí creo que todo el mundo tiene carencias. Hay gente que hace cosas, que escribe y teoriza pero le implica tener tiempo para escribir, buscar apoyos. En mi caso no es que no tenga ganas, pero es complicado, aunque pienso que es algo que tengo que hacer porque cada vez me doy cuenta que tengo un sistema que es particular y que puede servir para más personas y que se puede compartir porque da herramientas para crear porque no es estilo, no es una receta sino formas de trabajar que pueden ayudar a otro coreógrafo, a otro artista.

HL: Siempre sorprende un poco enterarse de las condiciones de la danza en Suiza, porque desde la distancia esto no se alcanza a ver.

GJ: Acá lo que se hace es apoyar mucho a las compañías, desde que comenzó la danza contemporánea hace como treinta años y hace veinte años que ya comenzó a profesionalizarse más. En los últimos diez años tenemos ya una escena profesional. Las instituciones pusieron dinero para apoyar a la producción y luego ayudas más estables para compañías

como la mía, que son contratos de tres años que renovamos. Pero todo está enfocado a la producción, a las giras.

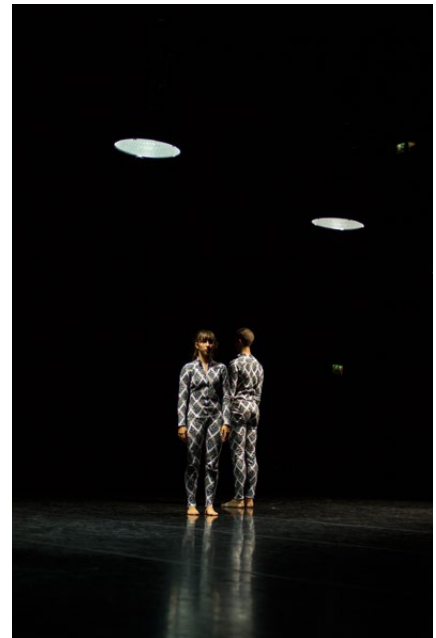
Pienso que tenemos condiciones correctas pero no lo suficiente como uno quisiera, pero que son correctas para trabajar, sobre todo si se compara con otros países. Tenemos bastante libertad pero no tenemos producción teórica y no se ve que haya interés o hay muy poco.

Hay periodistas que escriben sobre la danza pero son críticas, descripciones de espectáculos, pero no hay realmente un trabajo profundo. Hay en libro que se está haciendo ahora sobre la historia de la danza de la región, es el primero.

Los que son buenos en esto son los franceses. El problema que tenemos acá es que no hay un proyecto para el arte. Los franceses tienen una política pública muy clara e importante para el arte y sus artistas. En el resto de Europa la política hacia la cultura está fatal, en general. Los ingleses también son más de sistematizar las cosas, tienen escuelas desde hace muchos años. En Suiza no tenemos escuelas en donde formarnos, también es un país muy pequeño, no hay que olvidarlo. Hay dinero, hay gente haciendo cosas interesantes, pero nos quejamos de la falta de interés.

Gilles Jobin estará presentando su pieza *QUANTUM* en la Red de Festivales del Noroeste y será miembro del jurado del Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga”. Una buena oportunidad para ver la pieza y cómo se establecen estos diálogos entre ciencia y arte y platicar con un activista de la danza.■







| Bailarín: Fred Herrera. Fotógrafo: David Fernández.

EN MÉXICO CRECEN FLORES DEL BUTOH

POR ANGÉLICA ÍÑIGUEZ

Como en otros países latinoamericanos, la danza butoh ha sido bien recibida en México. La butoka mexicana Eugenia Vargas dice que las conexiones que han establecido bailarines de América Latina con expresiones como el butoh, se deben a las raíces mesoamericanas que, como las orientales, tienen una mirada panteísta. Así lo cuenta:

La butoka Natsu Nakajima opinaba que sólo los japoneses podían realmente hacer butoh, pero cuando visitó México y otros países de América Latina observó que existe una mirada panteísta que se vincula con el sintoísmo, este reconocimiento de lo divino en todo lo que habita, y bajo ese entendimiento que es más oriental y que está presente en las raíces de las culturas mesoamericanas es más viable vislumbrar los fundamentos del butoh que tienen que ver con eliminar el ego, con el vacío, el silencio. Todas esas cosas son muy complejas si se piensan a nivel racional. A través de meditaciones activas que también se trabajan en Occidente hay una manera de llegar a ese silencio a través del cuerpo.¹

¹Eugenia Vargas en entrevista con Angélica Íñiguez, ciudad de México, 23 de julio de 2014. Inédita.

Guadalajara no es la excepción, por el contrario, la danza butoh tiene sus adeptos entre el público, y entre los bailarines han crecido flores de estas semillas orientales. La talentosa bailarina tapatía Mónica Castellanos asegura que

Guadalajara es una ciudad que no solamente es rica en la formación de bailarines de danza clásica y contemporánea sino que desde hace casi veinte años hay una búsqueda y un rompimiento con las expresiones académicas de la danza, una exploración del movimiento del cuerpo en otros sentidos, buscando y encontrando otros significados.²

Por esta razón, los integrantes de la compañía Anzar Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara idearon un programa en el que se presenta algo del butoh que se hace en Japón pero también en otras partes del mundo, como Suecia y México. Así surgió la Muestra Internacional de Butoh y Expresiones Contemporáneas, que este año llega a su segunda edición, cuya programación se extiende a lo largo de 2015.

Eva Luz Carrillo, Conrado Morales y Mónica Castellanos como parte de Anzar, han organizado diversos talleres. Sin embargo, ahora vieron la necesidad de agrupar las actividades en una plataforma más sólida, por lo que surgió la muestra.

Castellanos nos cuenta que “estos talleres son para conocer a profundidad la temática del artista, que los bailarines se acerquen a su estética, a su lenguaje, mediante una experiencia más integral”, a través de talleres de 20 horas, conferencias y presentaciones, no sólo con maes-

tros de butoh sino con bailarines, coreógrafos y agrupaciones de danza contemporánea que coexisten en la escena nacional e internacional actual, como El Circo Contemporáneo, bajo la dirección de Mauricio Nava; la butoka sueca Su-En, Katsura Kan, Isabel Beteta, Fred Herrera y Makiko Tominaga, que son quienes forman parte del programa de este año.

Mauricio Nava, que dio una charla que tituló “Me vale una chingada tu pinche danza”, dijo que él y todos los creadores de danza del país se han topado una y mil veces con esta actitud, en las instituciones como en la sociedad, pero que a pesar de ello

hay que seguir creando, basados en una investigación y experimentación, bases fundamentales de la danza contemporánea, para que los discursos se mantengan actuales [...] el público va a ver danza contemporánea y de alguna manera espera que el mundo en el que vive se vea reflejado en esa danza. El otro aspecto, es que no sabemos mover nuestra propia danza y el artista se queda esperando que la institución se haga cargo de eso, por lo tanto tenemos teatros vacíos, e incluso veo una crisis en ese sentido.⁴

Nava agregó que ve a Guadalajara como una ciudad en la que, además de las academias de ballet, prevalece un espíritu de experimentación.

LAS FLORES DEL BUTOH Y LAS DE LA DANZA EXPERIMENTAL

En Guadalajara, la similitud entre danza butoh japonesa y algunas expresiones locales se manifiesta en la danza experimental, una propuesta estética endémica de la ciudad.⁵

Castellanos agrega:

En la trayectoria de Anzar el butoh ha estado muy presente desde hace más de diez años, pues quisimos romper con la estética de la danza contemporánea. Nos damos cuenta de que aquí en Guadalajara artistas como Pablo Serna, Paloma Martínez y Lola Lince han tenido mucho acercamiento con la danza butoh, en cuanto a su estética; pero ellos no dicen hacer butoh, ellos lo llaman danza experimental. Sin embargo, tiene mucha similitud, que no influencia, porque por ejemplo Pablo Serna nunca ha visto danza butoh y sin embargo sus trabajos tienen una tendencia similar, tanto que los maestros de butoh que han venido de Japón a ver estos trabajos opinan que es danza butoh.⁶

Este año, la segunda Muestra Internacional de Butoh y Expresiones Contemporáneas recibió apoyo del Ayuntamiento de Guadalajara, el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, Cultura UdeG y Proyecta.



Grupo: El circo contemporáneo, obra: Dos pasos (Propuesta #43) [ganadora del Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga”. Foto: El Circo Contemporáneo]

2 Mónica Castellanos en entrevista con Angélica Iñiguez, Guadalajara, 18 de marzo de 2015. Inédita.
3 Ídem.

4 Mauricio Nava en entrevista con Angélica Iñiguez, Guadalajara, 19 de marzo de 2015. Inédita.

5 Actualmente realizo una investigación sobre danza experimental en Guadalajara como un

movimiento estético propio para la Maestría en Investigación de la Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

6 Mónica Castellanos en entrevista con Angélica Iñiguez...





| Bailarina: Mónica Castellanos, obra: Salvoconducto (de Pablo Serna), Foro: Larva, Fotógrafo: Rafael del Río.







SIGUE BRILLANDO EN EL NORTE

La esperanza es el estado de ánimo cuando se cree que aquello que uno desea o pretende es posible. Cuando un grupo de creadores dancísticos (coreógrafos y bailarines) se aventuran e integran un grupo de danza, este estado de ánimo se encuentra en su más alto nivel, los deseos y capacidades de cada uno se ponen a trabajar en función de las necesidades artísticas, de gestión y administrativas que la naciente agrupación demanda.

No existe imaginación alguna que ayude a medir a estos aventureros el tamaño de su empresa, la esperanza se topa a veces con la realidad, muchos intentos se quedan en el camino; otros pican, y pican y pican piedra hasta que el peso de los años los deja detenidos en el tiempo. Pocos llegan a cumplir sus anhelos y metas. **LUX BOREAL** es una agrupación que alcanzó un reconocimiento de manera casi inmediata a su fundación, por eso en la entrevista quisimos iniciar con esta pregunta.

ENTREVISTA CON LUX BOREAL

Interdanza (IN): ¿Cuál fue la receta para este éxito?

Lux Boreal (LB): Éxito es una palabra compleja que puede detonar debates en cualquier renglón desde lo individual hasta lo colectivo. Entendemos el porqué de esta pregunta y la consideramos muy valiosa por el hecho de que nosotros mismos nos la hemos planteado más de una vez para tratar de explicar una serie de condiciones afortunadas de las cuales no estuvimos del todo conscientes en su momento.

Uno de los aspectos al momento de formar la agrupación fue que ya existía mucho camino recorrido por parte de figuras importantes en la escena de la danza nacional, figuras que estaban en la disposición de enseñarlo y darlo todo para quienes estuviéramos dispuestos a tomarlo. Por este motivo, haber contado con la guía y la tutoría de la compañía DELFOS a través de su escuela nos brindó una ventaja al no tener que iniciar de cero.

En su origen, LUX BOREAL se formó por estudiantes que encontramos desde lo personal una química para trabajar juntos en los varios renglones que implica un colectivo artístico con aspiraciones de consolidarse algún día como una compañía estructurada, dedicar su vida a ello y vivir holgadamente del arte.

Otro aspecto importante fue que en esos momentos en México se vivía la consolidación de una descentralización en la danza; existía una expectativa latente de los efectos generados por la migración al interior de compañías reconocidas en el centro del país. Existía una necesidad muy poderosa de escuchar a las voces jóvenes, que sin duda las había, pero prevalecía un área de oportunidad muy notoria: la desvinculación de lo artístico con lo administrativo y con la capacidad de saber vender el trabajo. Aunado a esto, los protocolos de comunicación no se apoyaban en la tecnología emergente, puesto que todo el intercambio de información se hacía por teléfono, fax y en

algunos casos raros por correo electrónico.

Tuvimos la fortuna de contar con carreras previas donde la administración, el marketing, las relaciones públicas y el uso de tecnología formaba parte de nuestro cotidiano. Aunado a un trabajo artístico muy esmerado y con una calidad destacable logramos integrarnos a la escena nacional de la danza.

Un logro muy determinante en el desarrollo de nuestro colectivo fue que una semana después de nuestra graduación de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán, de donde los miembros fundadores somos egresados, logramos gestionar una presentación en el Festival Internacional de Danza Lila López en el 2003. Una curaduría apoyada por el crítico Cesar Delgado y en ese entonces la directora del Festival, Carmen Alvarado, abrió una pequeña coyuntura que aprovechamos sin cuestionar y sin dudar, dando todo lo que teníamos para dar en el escenario. Mucho tiempo después entendimos que este nivel de exposición tendría repercusiones positivas.

Eso fue sólo el principio. Al ver atrás podemos decir con certeza que no existe una receta pero que sí son necesarias una serie de condiciones que aplican a cada momento histórico, que mutan con el paisaje artístico y político que nos rodea.

Como consejo, pensamos que la pasión por lo que uno hace, el reconocimiento de las habilidades en la parte artística es un eje fundamental. Éste debe complementarse con una planeación orientada a una visión, una administración que corresponda al tamaño del proyecto y un marketing personal y colectivo, avalado por un sentido de las relaciones públicas donde el factor “gracias” mantiene muchas puertas y ventanas abiertas.

IN: LUX BOREAL se asienta en Baja California en el año 2002, en ese momento las agrupaciones del estado no se encontraban tan activas como en años anteriores, algunas de ellas

habían desaparecido y otras se reconstruían, el arribo de LUX BOREAL dio nuevos aires a la danza fronteriza, en ese sentido, ¿cómo define su proyecto artístico esa condición de grupo fronterizo?

LB: Somos una compañía ubicada estratégicamente el extremo de la frontera norte de México, esto nos define de manera geográfica pero también nos permite potencializar nuestro sentido de identidad, alimentados por lo que somos como mexicanos y nuestro entorno social, frente a una fuerte presencia del mercado y la industria cultural estadounidense.

El desarrollarnos en la región Tijuana-San Diego nos ha permitido una enorme movilidad, tanto hacia el resto de México como hacia el extranjero. La llegada de nuevos integrantes de diversas partes de México y del vecino país ha creado un universo interno en la compañía que se manifiesta en la escena a través de procesos que derivan de una convergencia ideológica, artística y cultural.

IN: El trabajo con extranjeros y en el extranjero es parte reconocida de su labor, sin embargo creemos que 2014 fue el año de la internacionalización de LUX BOREAL.

LB: Desde nuestra fundación y establecimiento en Tijuana hemos buscado desarrollar vínculos que nos permitan presentar nuestro trabajo en el extranjero. La compañía comenzó a tener presencia en el norte y sur del continente desde el 2006, en Europa desde el 2008 en un marco de sustentabilidad gracias a las valiosas relaciones que se han construido con entidades artísticas y colaboradores en Estados Unidos, Brasil e Irlanda.

2014 fue uno de esos años donde todo se acomodó y fluyó para estar presente en importantes foros, como lo fue el caso del Fórum Do Danza en Brasil por tercera ocasión, Tanzmesse en Alemania, el Festival Internacional



SCRABBLE (2010) Foto Natalia Vargas



FIT MISFIT (2013) foto Sylvie Veyrune

de Teatro Interferences en Rumania y la presencia en un foro de educación en Nueva York organizado por NYU.

IN: Los primeros trabajos de LUX BOREAL llevaban la firma de sus orígenes, DELFOS DANZA CONTEMPORÁNEA, con el tiempo han ido decantando un estilo propio. LUX BOREAL ha evolucionado. ¿Cómo ha sido ese proceso?

LB: Definitivamente la compañía ha evolucionado al ritmo que crecen sus integrantes. Algunos de nosotros tenemos 13 años juntos, cada uno ha desarrollado diversos caminos de investigación en lo referente a la escena, al cuerpo y al movimiento. Esto nos ha servido para cuestionar, debatir, validar nuestros propios paradigmas. Lo interesante ha venido al momento de adentrarnos en estas diferencias y encontrar salidas que nos sorprenden y nos motivan a continuar buscando.

Algo que promovemos es la colaboración con otros creadores y artistas, con la finalidad de refrescar nuestra forma de hacer las cosas y de percibir el arte, la presencia de coreógrafos invitados ha permitido observarnos de ángulos nunca antes planteados no sólo en lo referente a la creación dancística, también en lo organizacional, en los personal y en el compromiso con el arte.

IN: Llama nuestra atención la manera en que mencionas cómo la diferencia los motiva a seguir construyéndose, pues tenemos muchos ejemplos de que cuando los integrantes de una agrupación dancística empiezan a encontrar caminos diferentes, es precisamente el momento en el que los proyectos se disuelven. Percibimos a LUX BOREAL como un núcleo sólido que se construye de manera colectiva. ¿Podrías hablarnos de LUX BOREAL en este sentido?

LB: En la compañía existimos dos directores que buscamos un balance entre lo artístico y lo organizacional. Promovemos el empoderamiento de los integrantes, los cuales funcionan a manera de consejo colegiado para la toma de decisiones. Es muy importante que cada miembro de la compañía se desarrolle a sí mismo dentro de la misión colectiva de la agrupación, contribuyendo así al crecimiento y sustento de la misma. Buscamos que cada integrante diseñe, organice y lidere proyectos dentro de las actividades de LUX BOREAL que van desde la creación, producción y difusión de obras de danza contemporánea así como la investigación, la educación y la gestión, de esta manera hemos logrado mantener la amalgama de personalidades y la diversidad de visiones que construyen este proyecto.

Los tiempos están cambiando, como dijo en la década de los sesenta Bob Dylan, la manera de enfrentar la organización y creación del grupo tendrá que responder a retos actuales, donde la búsqueda de públicos y espacios es cada día más feroz.

IN: ¿Hacia dónde se encaminan ahora, cuáles crees han sido sus mayores logros y que les falta por alcanzar?

LB: Lux Boreal tiene una visión de continuar en este proceso constante de consolidación y renovación, con todo lo que implica ser creadores y productores de espectáculos de danza contemporánea en México. Y estamos conscientes de la realidad social, política y cultural que nos recuerda a cada momento la responsabilidad que tenemos los artistas de detonar la reflexión, la conciencia y por ende la acción.

Por otro lado, las plataformas que hemos desarrollado a través de los años nos permiten trabajar a partir de la colaboración, fortalecer vínculos con artistas tanto jóvenes como consolidados para combatir esta sensación de vacío que se respira en la danza contemporánea en nuestro país, cuando en realidad existe una gran cantidad de voces talentosas y diversas que merecen ser escuchadas.

Dentro de los mayores logros ha sido dar continuidad a proyectos de creación, los cuales trascienden y evolucionan con cada gira, con cada

presentación. Ha sido muy gratificante destinar todos los esfuerzos para producir un espectáculo, pero lo más valioso ha sido ver cómo estas obras logran circular. Crecen y evolucionan y así aprendemos de ellas en muchos sentidos: *Flor de 7 hojas*, *Desierto Industrial*, *Estaciones*, *Scrabble*, *LAMB*, *QR MOVE*, *Si, soy de acá y no me gusta el tomate*, obras que ha sido posible llevar a diversas latitudes en México y el extranjero y que a través de esas experiencias nos han puesto a prueba y nos han enseñado muchísimo sobre lo que somos, lo que no somos y hacia donde queremos ir.

Es nuestro deseo seguir creando, produciendo y educando, fortaleciendo el equipo de trabajo, donde las personas que están abajo y detrás del escenario son las que logran que esa DANZA tenga un mayor impacto, pueda trascender y convertirse en una actividad sustentable y significativa para todos los que estamos involucrados y que por ella vivimos.

Agradecemos a Henry Torres, Ángel Arámbula, Briseida López, Octavio Dagnino, Azalea López, Raúl Navarro, Victoria Reyes, Matthew Armstrong, Patricia Pacheco y Sergio Vázquez; quienes conforman el colectivo LUX BOREAL de Tijuana, Baja California, sus amables respuestas, mismas que nos dieron de la misma manera en que abordan su arte, de manera colectiva. ■



FLOR DE 7 HOJAS (2004) Foto Carlos Mosqueda



QR1 (2013) foto Jesús López Gorosave



ESPACIOS PARA LA DANZA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

| POR HÉCTOR MANUEL GARAY

La danza es un arte vivo que tiene sentido al confrontarse con el público dentro de espacios que se trasforman en escenarios y donde se da la experiencia vital entre los artistas y la gente. Siempre existe la necesidad de escenarios para la danza, pero hay periodos en que ésta se subraya más. Podría señalar la década de los ochenta cuando el surgimiento de grupos denominados independientes resaltó la necesidad de espacios de presentación. Podríamos decir que uno de los propósitos para la realización del PREMIO NACIONAL DE DANZA INBA UAM fue la de abrir espacios para la danza. En ese momento, ya no se trataba de programar sólo a las compañías subvencionadas, sino a un amplio número de agrupaciones. El TEATRO DE LA DANZA y la sala MIGUEL COVARRUBIAS fueron testigos de la aparición de una diversidad de propuestas.

En el final del siglo pasado y principios del presente, la cantidad de propuestas coreográficas se ha vuelto a ampliar, porque ahora ya no sólo son grupos constituidos, sino la dinámica atiende a la idea de proyecto, a la reunión temporal en torno a una idea de intérpretes, coreógrafos y colaboradores artísticos de diversas procedencias. Además de la tendencia a considerar como una opción dancística la realización de obras en espacios que no sean los convencionales (teatros).

Así se va construyendo una oferta cultural en el terreno de la danza escénica que a menudo nos hace pensar en la insuficiencia de espacios específicos. Si hablamos de la ciudad de México, es una de las ciudades en el mundo con mayor cantidad de espacios exclusivos para la dan-



| Sala Miguel Covarrubias UNAM

za. En el recuento tenemos el teatro para danza escénica más importante en el país, por su trayectoria, aportaciones al apoyo y profesionalización de los artistas de la danza y la formación de varias generaciones. Hablamos del TEATRO DE LA DANZA del Instituto Nacional de Bellas Artes que abrió sus puertas en 1969, con lo que casi cumplirá medio siglo. Desde luego hay una necesidad de reflexionar no sólo sobre su existencia y programación, sino hablar de otros escenarios para la danza y la necesidad de abrir más.

Ahí está la sala MIGUEL COVARRUBIAS del Centro Cultural Universitario, abierta en 1979. Por momentos fue el espacio de la consolidación de la danza independiente y sede de propuestas artísticas relevantes de toda una generación de coreógrafos y agrupaciones nacionales. Al crecimiento de la práctica profesional de la danza correspondió por algún tiempo también la aparición de más teatros para esta disciplina en la ciudad de México: el TEATRO RAÚL FLORES CANELO y el FORO EXPERIMENTAL del Centro Nacional de las Artes, inaugurados en 1994. Estos son los últimos teatros para danza abiertos por el Estado. Contamos así con cuatro escenarios oficiales sólo dedicados a la danza en la ciudad de México.

Hablemos también de los teatros que programan al menos una temporada de danza al año, aunque se dediquen a otros géneros, como son: el Teatro de las Artes, que tiene una temporada anual de danza. Desde luego que la danza ha estado presente en los ochenta años del Palacio de Bellas Artes con la presencia de las compañías subvencionadas. La danza llamada independiente tuvo sus primeros momentos en 1996 con la temporada "Imágenes Móviles" y luego en el año 2000 con "Tres Generaciones" que unía a las compa-

ñas subvencionadas con algunos grupos de la década de los ochenta y grupos más recientes. Y luego se ha programado anualmente la temporada "Perfiles Internacionales" que además de grupos del extranjero incluye a nacionales.

Un esquema particular se dio dentro del PROGRAMA TEATROS PARA LA COMUNIDAD, una iniciativa que buscaba aprovechar la infraestructura teatral de este organismo (la más grande de Latinoamérica) en la promoción y creación escénicas. Comenzó sólo para grupos de teatro, pero U.X. Onodanza y Raúl Parrao sentaron precedente al solicitar el TEATRO LEGARIA para un proyecto específico de danza. Su éxito fue notorio. El espacio fue luego asignado al proyecto propuesto por Viviana Basanta. El gobierno del Distrito Federal ha incluido a la danza en sus programaciones. Dentro del Sistema de Teatros del D.F., conformado por tres escenarios: TEATRO DE LA CIUDAD, TEATRO BENITO JUÁREZ Y TEATRO SERGIO MAGAÑA, ha habido danza.

Toca señalar los esfuerzos independientes. Proyectos de compañías de danza que instalaron sede para sus montajes y que incluían también escuela y la posibilidad de presentaciones. Este tipo de esfuerzos lo realizaron el Ballet Teatro del Espacio con el ESPACIO INDEPENDIENTE, un significativo lugar en la calle de Hamburgo de la Zona Rosa (hoy convertido en estacionamiento); y el FORO DEL CENTRO CULTURAL LOS TALLERES que dirige Isabel Beteta, quien ha consolidado una programación continua durante todo el año, donde destaca la temporada "Soliloquios y Diálogos Bailados" que cumplirá 25 años de realizarse.

Las iniciativas independientes se replican a inicios del siglo XXI como

consecuencia de otra visión en las formas de producción y promoción de la danza, artistas y grupos jóvenes tienen una actitud emprendedora para dirigir y administrar su propio espacio. Con características más íntimas contamos con el espacio LA CANTERA, dirigido por Jaime Camarena y UN TEATRO, dirigido por Jessica Sandoval. Tienen una programación propia, realizan un programa de formación continua para profesionales y sobre todo tienen que buscarse los recursos para mantenimiento, renta, publicidad. Su oferta incluye grupos que entienden el riesgo compartido en cuanto a los ingresos y gastos (aunque desde luego se enfrentan con algunos artistas que los quieren ver como "institución"). Pero también tienen la peculiaridad de que no sólo programan danza o danza entendida de manera convencional: las relaciones interdisciplinarias son un sello también de su programación.

El intento más reciente de ampliar los espacios institucionales de difusión de la danza fue la construcción del SALÓN DE DANZA de la UNAM. Cuando Cuauhtémoc Nájera fue su director, aprovechó la ampliación de la infraestructura que se hizo y la transformó en un escenario no convencional. Esto respondía a las tendencias de la danza emergente -a inicios del siglo- por deconstruir las convenciones escénicas y enaltecer los procesos creativos y de participación y percepción de los espectadores.

Empezaron a proliferar más proyectos que no requieren un teatro enorme para presentarse, pues modificaban las relaciones de creación y presentación. Esto da sentido al surgimiento de espacios más íntimos, una tendencia que irá acrecentándose y que inclusive va más allá: escenarios no constituidos y espacios aún más flexibles como de-

partamentos de particulares, azoteas, bodegas, etcétera, que se usan esporádicamente. Recuerdo así la experiencia de una obra de Sofía Valto en un espacio que denominó EL CUBO, un departamento convertido en escenario.

La tendencia a los espacios autónomos y no convencionales se multiplicará, y en este sentido las instituciones deberán ir anticipando políticas culturales de apoyo. Los profesionales que promueven estas iniciativas no pretenden que el Estado cargue con todo el compromiso que significa mantenerlos. Esto permite la autonomía en la creación, organización y programación. Aunque sí hay que encontrar incentivos fiscales y el apoyo para modificar la normatividad (que en lugar de facilitar la operación de estos espacios culturales veces los inhiben al convertirlos en víctimas de la extorsión para “permitírseles” existir. Una ley de centros y espacios culturales independientes se ha postergado por falta de interés de los legisladores y funcionarios de cultura en el ámbito local. Probablemente porque no ven en ello beneficios económicos o botines políticos.

Sin embargo, los espacios autónomos son una opción para la promoción de la cultura dancística. La importancia de los teatros en la vida de la danza escénica profesional es significativa y sin duda la incentiva. Propicia también el acceso a la cultura de un número mayor de personas. Así no sólo se atiende la oferta cultural, sino que se incentiva la demanda, y la satisfacción de las necesidades culturales de la gente. Ante la amplia gama de propuestas coreográficas, la afirmación de que los espacios para la danza son insuficientes puede ser cierta. Desde la lógica de la oferta sin lugar a dudas sí lo es. Un número cada vez mayor de grupos de danza surgen

cada año. Tenemos más y más bailarines y grupos como consecuencia de la profesionalización, la apertura de escuelas, el interés de jóvenes que adoptan la danza como carrera y proyecto de vida, además de las mismas políticas culturales de apoyo a esta disciplina. La integración de grupos dancísticos demanda como condición la presentación pública, una cualidad de la danza escénica. Cada vez más grupos desean un lugar para presentarse. ¿Pero todos necesitarían de las mismas condiciones? ¿La noción de espacio es igual a la de teatro? ¿Todos los proyectos coreográficos necesitan, por ejemplo el teatro de la danza?

Más teatros tampoco supone más públicos, y en este sentido hemos visto una merma en la cantidad. Las causas pueden ser múltiples ligadas al embate de las nuevas tecnologías, a la situación económica, a la violencia o a los escasos esfuerzos por fortalecer la educación artística de nuestra población. Los teatros actuales con programación de danza deben consolidar en primer lugar la importancia de seguir siendo teatros de danza y combatir las veleidades que los utilizan para otras disciplinas artísticas. Fortalecer su mantenimiento y actualización técnica. Algunos de los teatros de danza tienen dificultades por su antigüedad. Trabajar constantemente en aspectos artísticos, en la definición de temáticas y contenidos; fundamentar su curaduría sobre la calidad y en las propuestas que atraigan al público. Innovar en temas de promoción, mercadotecnia y servicio (son odiosos los teatros que se pasan corriendo a los espectadores porque los trabajadores *ya se tienen que ir*, por ejemplo).

Adoptar políticas culturales para el apoyo de los espacios de la danza que han surgido como independientes

ayuda a desconcentrar esfuerzos, a la autonomía artística y administrativa, a ubicar puntos de contacto cultural más cercanos a las personas. Las medidas tienen que ver con visiones innovadoras en aspectos administrativos y normativos.

Desde luego, la construcción de un nuevo escenario para la danza en la ciudad de México, a veinticinco años que se construyó el último, puede ser una opción necesaria. La situación económica puede desacelerar el interés, pero hay que considerar que se etiquetan recursos en el presupuesto de egresos de la federación para construir infraestructuras culturales que resultan inviables. Entonces, por qué no emplear este tipo de recursos en un nuevo teatro de danza que sin duda sería una respuesta para las comunidades artísticas y sociales. Un teatro para la danza con una visión artística comprometida con los espacios culturales, con los vínculos con la gente, y con las necesidades de nuestra sociedad. Una posibilidad para que la danza siga contribuyendo al desarrollo de las personas.■



Para información técnica de estos y otros espacios, INTERDANZA recomienda consultar: <http://portalescenico.mx/>

abril

2015

TEATRO DE LA DANZA

TEMPORADA DE

**danza
in infantil**

LOCACIONES

Barbata

.....

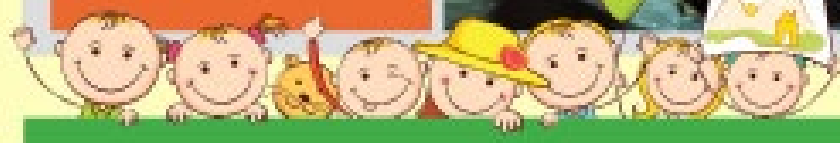
Diseño y programación: Hector Bani

ABRIL

18 Y 19 | 11 Y 13 h

25 | 11 Y 13 h

26 | 13



CONTRADANZA AC

Elmundo Tres

.....

Diseño general: Cecilia Appleton

ABRIL

9 Y 10 | 20 h

11 | 19 h

12 | 18 h



CONTEMPORANZA

"9 Visiones del Paraíso"
(Tetralogía Coreográfica)

.....

Idea y coordinación general: Cecilia López

ABRIL

16 Y 17 | 20 h

18 | 19 h

19 | 18 h



EBERT ORTIZ

Crash

.....

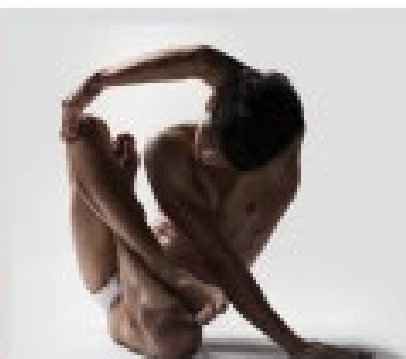
Director general: Ebert Ortiz

ABRIL

23 Y 24 | 20 h

25 | 19 h

26 | 18 h



TEMPORADA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

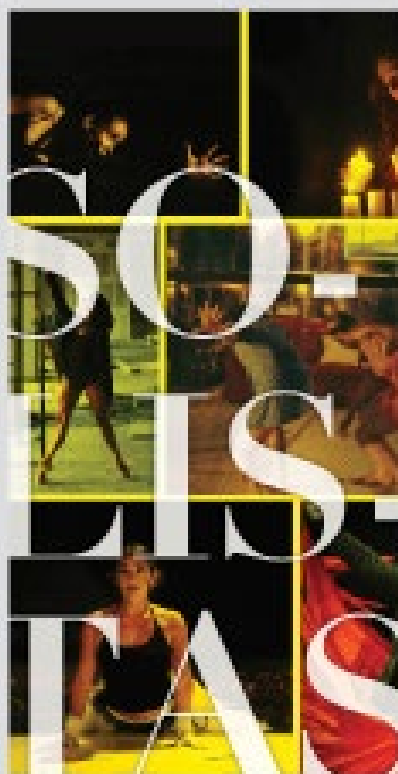
SOLISTAS

CASILDA MADRAZO

ABRIL 11 20h

RICARDO RUBIO

ABRIL 11 20h



2015

Torreón, Coahuila



ENCUENTRO NACIONAL DE DANZA

26 de abril al 2 de mayo

A high-angle, low-key photograph of three men in dark suits walking away from the camera on a brightly lit, reflective floor. The background is dark, and the floor reflects the light from above, creating a strong contrast. The men are walking in a line, slightly staggered. The overall mood is mysterious and sophisticated.

LUX BOREAL

ICONOGRAFÍA

SIGUE BRILLANDO EN EL NORTE









INTERVENCIÓN URBANA (2010) Foto Alex Bertheau





SCRABBLE (2008) Foto Gabriel Ramos





LAMB (2011) Foto Natalia Vargas



Humberto Caballero, fotógrafo

SCRABBLE (2010) Foto Humberto Caballero



SI, SOY DE ACA Y NO ME GUSTA EL TOMATE (2012) foto Tim Richards





SI, SOY DE ACA Y NO ME GUSTA EL TOMATE (2012) foto Tim Richards



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

